

---

## *L'Année 1855, La Littérature à l'âge de l'Exposition universelle*, eds. Jean-Louis Cabanès et Vincent Laisney

Ida Merello

---



### **Edizione digitale**

URL: <http://journals.openedition.org/studifrancesi/5395>

DOI: 10.4000/studifrancesi.5395

ISSN: 2421-5856

### **Editore**

Rosenberg & Sellier

### **Edizione cartacea**

Data di pubblicazione: 1 dicembre 2016

Paginazione: 549-551

ISSN: 0039-2944

### **Notizia bibliografica digitale**

Ida Merello, « *L'Année 1855, La Littérature à l'âge de l'Exposition universelle*, eds. Jean-Louis Cabanès et Vincent Laisney », *Studi Francesi* [Online], 180 (LX | III) | 2016, online dal 01 janvier 2017, consultato il 18 settembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/5395> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.5395>

---

Questo documento è stato generato automaticamente il 18 settembre 2020.



Studi Francesi è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale.

---

# L'Année 1855, La Littérature à l'âge de l'Exposition universelle, éd. Jean-Louis Cabanès et Vincent Laisney

Ida Merello

---

## NOTIZIA

*L'Année 1855, La Littérature à l'âge de l'Exposition universelle*, sous la direction de Jean-Louis CABANÈS et Vincent LAISNEY, Paris, Classiques Garnier 2015, 615 pp.

- 1 Se si compie qui lo sforzo (non da poco) di ricopiare l'indice, è per dare la misura della forza critica dirompente del volume: una ricognizione dello "stato delle cose" nel 1855 così meticolosa da mettere in questione molti schemi letterari consolidati.
- 2 Vincent LASNAY et Jean-Louis CABANÈS, *Introduction. L'absente de tout palais*. Première partie: «Vestibule: L'Exposition universelle». Thomas SCHLESSER, *La conception de l'Exposition universelle*, pp. 17-26; Le Pavillon de l'industrie, pp. 27-38; Les Beaux-Arts à l'Exposition universelle, pp. 39-48; Le scandale du pavillon du réalisme, pp. 49-54. Adrien FRENAY, *The Paris Universal Exhibition, vue par The Times*. Deuxième partie: «Pavillon des Institutions». Alain VAILLANT, *La reconfiguration du champ littéraire*, pp. 67-82; Jean-Yves MOLLIER, *L'édition française*, pp. 83-96; Alain VAILLANT, *La cage dorée de la presse*, pp. 97-106; Marie PERRIN-DAUBARD et Roselyne DE VILLENEUVE, *La Revue de Paris*, pp. 107-112; Vincent LAISNEY, «Reformer le bataillon sacré». *Les sociabilités littéraires et artistiques en 1855*, pp. 113-152; Marie PERRIN-DAUBARD, *Les «grands romantiques». Silences et renouvellement*, pp. 153-166; Gabrielle CHAMARAT, *Suicide de Nerval, La naissance d'un mythe*, pp. 167-178. Troisième partie: «Pavillon des savoirs». Michel PIERSENS, *L'information scientifique*, pp. 179-196; Pierre-Louis REY, *L'Anthropologie de Gobineau*, pp. 197-202; Nathalie RICHARD, *1855-Taine, Renan*, pp. 213-227; Marta CARAION, *Instantané de la photographie*, pp. 227-238. Quatrième partie: «Palais de la littérature, Galerie des esthétiques». Gabrielle CHAMARAT

et Jean-Louis CABANÈS, *Réalisme et fantaisie*, pp. 239-256; Corinne SAMINADAYAR-PERRIN, *Ecoles païennes*, pp. 257-272; Jean-Pierre BERTRAND, *Modernisme et modernité*, pp. 273-286; Alain VAILLANT, *L'Empire du rire*, pp. 287-308; «Galerie des genres»: Mathieu LETOURNEUX, *Le roman populaire*, pp. 309-316; Jean-Louis CABANÈS, *Fictions narratives en prose*, pp. 317-356; M. LETOURNEUX, *La littérature pour la jeunesse*, pp. 357-365; Pierre LOUBIER, *Une forêt de poèmes*, pp. 365-386; Patrick BESNIER, *Entre deux mondes, le théâtre parisien en 1855*; Thierry SANTURENNE, *La musique française en 1855*; Dominique PETY, «L'histoire de France est écroulée», pp. 417-434; Marie-Françoise MELMOUX-MONTAUBIN, Pierre-Jean DUFIEF, *Mémoires et journaux personnels*, pp. 451-462; Sylvain VENAYRE, *La littérature de Voyage*, pp. 463-474. «Galerie des Œuvres»: Nicole MOZET et Olivier BARA, *George Sand, "Histoire de ma vie"*, pp. 475-484; Olivier BARA, *George Sand, "Le Diable aux champs"*, pp. 485-488; Gabrielle CHAMARAT, *Aurélia, ou le Rêve de la vie*, pp. 489-498; Nerval, «Promenades et souvenirs», pp. 499-502; Michela LO FEUDO, *Jules Champfleury, "Les bourgeois de Molinchart"*, pp. 503-508; Jean-Louis CABANÈS, *Charles Barbara, "L'Assassinat du Pont-Rouge"*, pp. 509-514; Pierre LOUBIER, *Fontainebleau, paysages, Légendes. Hommage à C.F. Denecourt*, pp. 515-518; Jean-Pierre BERTRAND, *Maxime du Camp, "Les Chants modernes"*, pp. 519-522; Alain VAILLANT, «Les Fleurs du mal», *Revue des deux mondes* 1<sup>er</sup> juin 1855, pp. 523-528; Anne-Simone DUFIEF, *Le demi-monde d'Alexandre Dumas fils*, pp. 529-536; Sylvain VENAYRE, *Hippolyte Taine, Voyage aux eaux des Pyrénées*, pp. 537-538; Pierre-Louis REY, *Essai sur l'inégalité des races humaines*, pp. 539-542. Jean-Louis CABANÈS et Vincent LAISNEY, *Fin de propos, une sociocritique des totalités (l'année 1855)*, pp. 543-562.

- 3 Si tratta forse di uno dei testi più importanti degli ultimi anni, e comunque destinato a diventare una pietra miliare degli studi sul XIX secolo. Riesce anche nel miracolo di organizzare una miscellanea come un volume compatto, dove le voci dei vari specialisti si alternano e talvolta riprendono in un tessuto organico. Attraverso la lente di ingrandimento dell'Esposizione universale di Parigi del 1855, si scende nel dettaglio minimo dei movimenti e dei gruppi, suggerendo nuove riflessioni sulla storia letteraria. È quasi impossibile render conto di tutti gli interventi, eppure appaiono così significativi che ogni scelta sembra un arbitrio.
- 4 L'introduzione sottolinea la complessità dell'epoca, mostrando sia la contemporaneità di fenomeni e di condizioni di vita molto distanti, sia, al contrario, la lontananza temporale di eventi abitualmente percepiti come contemporanei.
- 5 L'Expo del 1855 diventa il modello di un pêle-mêle (ispirato anche al pêle-mêle del capitolo dei *Misérables* sull'année 1817), che è una forma nuova di fare storia, attraverso una rigorosa revisione degli schemi storiografici. Il grande paradosso del volume è quello di centrare l'interesse sull'Expo, in cui proprio la letteratura è assente, per portare avanti un discorso unitario sulla letteratura. Il 1855 finisce col rappresentare la grande svolta dal pensiero umanistico a quello scientifico: il volume riesamina e verifica tutte le strategie messe in atto dalla letteratura, e, in particolare, dalla poesia, per sopravvivere in una società dominata dall'industria e dal concetto dell'utile. Schlessier ricorda come, a differenza dall'Esposizione di Londra del 1851, quella di Parigi abbia ospitato anche le Belle arti, e rileva il doppio significato simbolico della scelta: da un lato attribuire alle arti un ruolo di costruzione dell'armonia futura, dall'altro metterle in relazione con l'industria, suggerendo così quell'*art industriel* che fa inorridire Flaubert e Baudelaire. L'Expo sancisce inoltre l'ingresso della fotografia: ingresso su cui tornerà più avanti Caraion, ricordando anche la prima esposizione

indipendente nel giugno-luglio 1855. Nonostante la collocazione nel *Palais de l'Industrie*, la fotografia rivendica una piena dignità artistica, pur facendo discutere anche dei suoi aspetti industriali, economici, e delle innovazioni tecniche. Sono queste l'oggetto del principale interesse per i reporter inglesi, che considerano l'Expo parigina un fallimento (Frenay) proprio per la presenza delle Belle Arti, messe a mascherare una debolezza industriale.

- 6 La fotografia è anche uno dei fattori scatenanti del grande dibattito sul realismo, dove Courbet, presentando la grande tela dell'atelier, sceglie per sé il fuoco centrale. Chamarat e Cabanès ritornano su questo dibattito, prendendo come base la mostra che Courbet aveva organizzato in disparte dall'Expo, diventata punto di forza della questione. Gli autori ricordano, oltre al ruolo di Champfleury, anche quello di George Sand (per cui il realismo deve avere un aspetto popolare, ingenuo), che non apprezza troppo Courbet. Champfleury ne ammira invece il principio di democrazia pittorica e il significato filosofico delle scene dipinte. A proposito di Courbet la divaricazione cresce tra Champfleury, che ammette solo la forma del romanzo realista, in cui l'agente fotografico è il corpo dello scrittore, e Baudelaire, che gli antepone la poesia, la cui immaginazione creatrice sola può interpretare il mondo. L'expo personale di Courbet, senza la definizione di "scuola", fa emergere le diverse posizioni rispetto alla tendenza realista. Dall'altro lato, la critica dell'epoca tenta di isolare i confini di un'arte fantasista, frivola ed effimera. I confini, concludono gli autori, non sono però così stretti: è la caricatura, il grottesco il ponte tra i due atteggiamenti artistici.
- 7 Di particolare interesse le osservazioni su Bourdieu di Vaillant e Laisney. Bourdieu ha insegnato a vedere nel colpo di Stato la conclusione del processo di autonomizzazione della letteratura, che si ripiega su se stessa, e l'affermarsi del concetto di modernità, incarnato da Baudelaire e da Flaubert. Ha però ignorato un fenomeno che Vaillant denuncia invece macroscopico, ossia lo stretto rapporto della letteratura con l'accademia e la scuola, ma soprattutto con la stampa, che, subito asservita al regime, impone e diffonde una letteratura osservante. Dati alla mano, l'A. rileva un forte incremento della produzione letteraria a partire dal 1852, con un'esplosione di testi poetici, almeno fino al 1866, all'ombra del potere. Vaillant procede quindi alla riconfigurazione del campo letterario, a partire dalla Rivoluzione di luglio, che aveva portato, con l'affermazione della borghesia, una nuova economia della cultura e la grande importanza della stampa quotidiana. I grandi autori si integrano con l'industria della stampa nello stesso momento in cui cercano di distinguersi grazie a una maniera loro propria, rivendicando una qualità estetica diversa dalla retorica scolastica, e, poi, si posizionano variamente rispetto al regime. Dalle costrizioni sono sempre nate le più grandi originalità creatrici: Baudelaire e Flaubert sono là per confermarlo. Laisney, indagando al microscopio le diverse tendenze del 1855, fa emergere la "non coincidenza flagrante" tra quello che afferma Bourdieu e la scansione degli avvenimenti. In una visione prospettica lontana, Bourdieu ha ritenuto contemporanei fenomeni che non lo sono. Con puntiglio Laisney dimostra che, dei salotti citati da Bourdieu, alcuni non sono ancora in attività; altri non lo sono più; la loro influenza sul colpo di Stato è quindi nulla, almeno fino al 1860...
- 8 Laisney trova debolezze anche nell'analisi che Bourdieu fa della bohème e del presunto numero di caffè letterari. Il sociologo infatti li considerava un passaggio obbligato per la presa di coscienza delle costrizioni che pesano sullo scrittore, portando alla sua emancipazione o alla sua sottomissione. Ma Laisney verifica che i caffè non sono

compresenti: inoltre nel 1855 sono molto meno che nel decennio precedente. Gli stessi cenacoli spuntano di nuovo molto più tardi. All'epoca, esisteva solo quello di Mme Sabatier, dove, secondo l'A., Baudelaire, Flaubert, Gautier ebbero solo raramente occasione di incontrarsi e di parlare di estetica. La specificità del 1855 è la crisi del pensiero umanistico e la forte tensione letteraria. L'affermazione dell'industria e della visione scientifica porta, insieme al luogo comune dell'utilità, anche alla nascita di una letteratura, in versi e in prosa, che accompagni la scienza. A margine dell'Expo, nel momento in cui si cerca uno spazio per la letteratura organizzando un concorso per i vari generi, la mediocrità dei vincitori dimostra la vacuità dell'iniziativa. Proprio questa disfatta fa desiderare la rinascita di un romanticismo epurato dai suoi eccessi.

- 9 Le necessità imposte dalla censura e la diffusione della stampa portano peraltro qualcosa di buono. Mollier ricorda la nascita di nuove edizioni popolari con stampe e illustrazioni anche di stranieri, in un formato tascabile capace di attirare lettori meno colti, appena inurbati. E in questo momento che nasce la *Bibliothèque du chemin de fer* di Hachette, costituita di libretti tascabili venduti nelle stazioni. La ricchezza viene però assicurata dal sistema scolastico, medico, o dagli almanacchi.
- 10 Vaillant conferma la severità della censura napoleonica. La censura preventiva era scomparsa con la fine della Restaurazione, ma durante la rivoluzione del 1848 la stampa si era dimostrata temibile, e la repressione si era rafforzata di conseguenza. In contrasto con la stampa quotidiana tutta di regime, Vaillant mostra la rapida diffusione delle riviste di settore, legate al sistema pubblicitario per esigenza di finanziamenti, e improntate a un umorismo innocuo, autoparodico, per evitare la censura; su *L'empire du rire* ritornerà nel corso del volume con un ampio capitolo, indicando nella rivoluzione del 1870 l'apertura a un riso vero e libero, al contrario di quello del Secondo Impero che gira a vuoto, non potendosi applicare a nulla, e dove sono messe a punto strategie del comico. Importante l'uso dell'immagine, che può essere mentale, ma preferibilmente effettiva caricatura (dei costumi, dato che non può essere politica). Il riso del secondo impero è un prodotto effimero, affidato alle riviste e ai quotidiani, e fa funzionare i meccanismi della risata senza dire niente. Proprio in opposizione a questo Baudelaire parlerà dell'essenza del riso, specifico dell'uomo, che deride la sua componente animale per affermare la superiorità di quella umana, liberandosi così dell'angoscia di essere debole. Vaillant scende nella complessità dell'analisi baudelairiana, descrivendo il riso aristotelico, che sminuisce le qualità degli altri per permetterne la derisione. In tal modo il mondo risulta ancora più imbruttito. Altrimenti l'uomo si affida all'immaginazione, partendo da elementi naturali per arrivare, con la fantasia, al grottesco. Il comico assoluto invece parte da elementi preesistenti in natura per elaborare una composizione immaginaria. È in questo riso, sottratto a ogni costrizione e libero nella creazione, che si manifesta la dimensione estetica.
- 11 Tra le riviste che si impongono a metà Ottocento, Vaillant ricorda la riapertura della *Revue de Paris* nel 1851, grazie all'impegno di Gautier, e la chiusura nel 1858, in seguito alla pubblicazione di Mme Bovary. Sullo stesso argomento si inseriscono Perrin-Daubard et De Villeneuve, verificando sia l'attenzione della rivista per l'Expo, sia le scelte letterarie, da Nerval a Sand a Barbara, e di genere: romanzo regionalista, parigino, feuilleton, conte, ecc. Le A. mettono in rilievo anche la percezione, sentita da tutta la rivista, di vivere in un momento di transizione. Uno dei momenti più

significativi della pubblicazione è senz'altro la prefazione ai *Chants modernes* di Du Camp, manifesto della poesia dell'utile.

- 12 Sugli *Chants modernes* ritorna, più ampiamente, Bertrand, distinguendo la modernità di Du Camp, saint-simoniana (per questo, ricorda Bertrand, Compagnon lo aveva inserito anche tra gli anti-modernes) e entusiasta delle nuove invenzioni industriali, rispetto alla modernità di Baudelaire, e a quella modernista di Apollinaire. Apollinaire riesce dove Du Camp ha fallito, non solo per la diversa qualità poetica, ma anche perché si fa interprete di una generale visione del mondo.
- 13 Quando finisce l'onda dei grandi romantici? Pone la questione M. Perrin-Daubard, che vede la *Revue de Paris* inchinarsi di fronte a Hugo e Lamartine. In realtà il percorso di Hugo è sempre più solitario; mentre Vigny, Lamartine e Musset sono da tempo assenti dalla scena letteraria. Chamarat mostra invece la nascita del mito di Nerval a partire dal suo suicidio.
- 14 Pierssens entra nel dettaglio dell'esplosione dell'informazione scientifica, con un'attenzione ai dati bibliometrici che promette di rivoluzionare nel dettaglio gli studi di settore: dimostrando, con il suo stesso studio, e con il rigore scientifico nell'uso dei dati letterari, che oggi siamo nello stesso periodo di ricerca del dato oggettivo e della scientificità...
- 15 Rey analizza l'evoluzione del pensiero di Gobineau, che nel 1855 si imbarca per la Persia alla ricerca di un Oriente mitico. Cabanès analizza l'interpretazione delle allucinazioni tra i 1855 e il 1856, quando, dietro impulso di Brierre de Boismont, si scatena in ambito medico un dibattito sulle allucinazioni che implica in parte la dimensione estetica, nel momento in cui sono coinvolti nelle indagini artisti e musicisti. L'A. mette in rilievo le affinità di riflessioni tra questo dibattito, che non riesce a render conto della creazione artistica, e le concezioni baudelairiane, con la differenza che Baudelaire non si richiama all'intuizione, bensì lega l'immaginazione alla forma. Anche Flaubert entra nella questione, considerando l'allucinazione artistica come frutto di una concentrazione meditativa. Richard propone una lettura di Taine e Renan, seguendo la loro carriera e mettendo in rilievo che la loro grande attività fu dovuta a una carriera accademica mancata.
- 16 Saminadayar-Perrin osserva come l'antichità rimanga nel cuore della modernità grazie al nuovo impulso archeologico, nonché alle abitudini del sistema scolastico. Anzi, fa presente che, contro un abate nemico della latinità, in quanto pagana, si era levata la voce di un porporato a difendere la cultura umanista, come solo mezzo di pienezza intellettuale. È pur vero che gli autori dell'epoca, attratti dalle scoperte archeologiche, riprendevano con più forza la nostalgia già presente per il mondo pagano, coltivando il mito di una cultura religiosa sorridente e tollerante, rifugio contro il dogmatismo e la censura dell'età napoleonica. Questo si accompagnava però anche a un'estetica ridotta a pura forma, sulla base di un'idea di classicità, che Baudelaire stigmatizza sia perché volta le spalle alla modernità, sia perché riduce l'arte ai suoi aspetti formali.
- 17 Non si ha qui la possibilità di spazio di seguire il volume anche nelle sezioni successive, di indagine dei diversi generi letterari e di presentazione di opere. I curatori ci hanno proposto un ideale padiglione delle *Belles lettres* del 1855, crocevia di tendenze e di scambi, dove le prefazioni assumono valore di manifesto. Tutto è presentato in "bella vista": non solo le presenze, ma anche le reazioni e i silenzi, altrettanto significativi, come quello di Hugo, o di Flaubert, che non cita mai l'Expo di Parigi. Nella conclusione i

curatori definiscono il volume una “sociocritica della totalità”: e questo è, infatti, rendendolo imprescindibile per ogni lavoro futuro.